

SOBRE A EXPRESSÃO DE ÓDIO NA *ELECTRA*, DE EURÍPIDES: UMA LEITURA CRÍTICA

Maria Fernanda BRASETE*

Resumo: Na *Electra* de Eurípides, o matricídio converte-se, como já observou Pohlenz (1961), no evento trágico determinante da estrutura da peça, e o *ethos* da mítica filha de Agamémnon aparece provocatoriamente reconfigurado. O desejo de vingança da protagonista é nutrido pelo ódio profundo que expressa pela mãe e por Egisto, os responsáveis pelo homicídio do pai. Pretende-se, nesta leitura crítica da peça, analisar a expressão discursiva do sentimento de ódio que Electra nutre por Clitemnestra e Egisto, acicatando-lhe *in extremis* o desejo de vingança. A análise deste *pathos* que domina o caráter da protagonista, e que, curiosamente, conduz a um sentimento de arrependimento, no caso do matricídio, retoma a descrição aristotélica de *orge* e de *misos*, apresentada no Livro II da *Retórica*, e tem como principal referência teórica os estudos de David Konstan.

Palavras-chave: Electra; emoção; Eurípides; ódio; *orge*.

Abstract: In Euripides' *Electra*, the matricide becomes, as Pohlenz (1961) has already observed, the determinant tragic event of the play's structure, and the *ethos* of the mythical daughter of Agamemnon appears provocatively reconfigured. The protagonist's desire for revenge is nourished by the deep hatred she expresses for her mother and for Aegisthus, those who are responsible for her father's murder. In this critical reading of the play, we intend to analyse the discursive expression of Electra's feelings of hatred for Clytemnestra and Aegisthus, which drive her desire for revenge *in extremis*. The analysis of this *pathos* that dominates the character of the protagonist, and that, curiously, leads to a feeling of regret, in the case of matricide, picks up the Aristotelian description of *orge* and *misos*, presented in Book II of *Rhetoric*, and has as main theoretical reference the studies of David Konstan.

Keywords: Electra; emotion; Euripides; hate; *orge*.

* Departamento de Línguas e Culturas (DLC) / Universidade de Aveiro. E-mail: mbrasete.ua.pt.

Introdução: sobre a *Electra* euripídina.

Quer na *Oresteia* (458 a.C.) esquiliana, quer nas *Electras* de Sófocles e de Eurípides, o "dever de vingança" foi sempre entendido como um requisito apolíneo, que Orestes jamais ousou desrespeitar. Na *Electra* euripídiana, o poeta recriou os crimes de retaliação do passado para os focar numa perspectiva mais sintonizada com o pensamento coevo e com as realidades sociais do seu tempo¹. Ao imperativo apolíneo que o mito fixava, acrescentavam-se, na peça de Eurípides, os ressentimentos e as emoções da protagonista que incitavam a execução de um crime contranatura – o matricídio – e a retaliação do tirano que assassinara Agamémnon, usurpando, indignadamente, o seu trono.

Se bem que a relação cronológica entre as duas *Electras* permaneça um tema até hoje insolúvel, especialmente no que diz respeito à anterioridade de uma peça em relação à outra, tradicionalmente, tem-se atribuído à *Electra* euripídiana a data de 413 a.C., mas Burket (1990, pp. 65-69) teceu argumentos convincentes a favor de uma datação anterior, situando-a no ano de 420 a.C. Mais recentemente, Roisman e Luschnig (2011, p. 3) defendem também uma datação posterior ao ano de 415 a.C., enquanto Iakov (2012, p. 122) situa a cronologia da peça na década de 420 – 410 a.C..

Convirá referir ainda que, apesar de inicialmente as peças estarem destinadas a uma representação única nos Festivais Dionisiacos, por volta do ano de 420 a.C., terá ocorrido provavelmente uma reposição da *Oresteia* esquiliana². Sendo as *Coéforas* o intertexto trágico primacial das *Electras* posteriores, a representação da trilogia esquiliana, nas últimas décadas do século V a.C., no Teatro de Dioniso, teria reavivado na memória dos espetadores atenienses, o sangrento episódio mítico-lendário da vingança dos últimos descendentes da Casa de Atreu. Ao contrário do que acontecia nas *Coéforas* (458 a.c.), de Ésquilo, a filha de Agamémnon tornou-se indiscutivelmente a protagonista, nas peças de Sófocles e de Eurípides, mas é na deste último que o matricídio se converte no evento trágico determinante da estrutura da peça, como observou Pohlenz (1961, pp. 34-35), provocando, assim, uma reconfiguração cénica absolutamente inesperada da intriga, nomeadamente no que à protagonista dizia respeito. Mas o jogo intertextual (ou metateatral) entre a peça esquiliana e a de Eurípides é por demais evidente e provocatória, como têm sublinhado muitos estudiosos³.

No século passado, a figura da *Electra* euripídiana não mereceu a estima de muitos críticos, que tenderam a considerá-la uma mulher cheia de ódio, egoísta, à beira da demência, "na qual dificilmente se pode achar uma virtude", como tão contundentemente afirmou Kitto ([1939]1972, p. 262). Apreciações igualmente severas da personagem de Eurípides foram expressas por Conacher (1967, pp. 201 e 205) -"antipática" e sem termo de comparação, "azeda, autocompassiva e virago de língua afiada" – e, segundo Moreau (1984, p.77), "uma assassina...com

¹ Cf. Brasete (2018, p. 203, especialmente a bibliografia indicada na n.4).

² Note-se que Ésquilo morrera em 556/5 a.C., na época em que Sófocles vivia um período áureo no teatro ateniense.

³ A título de exemplo, refiram-se os estudos de Zeitlin (2012) e Torrance (2011).

traços da personalidade viril e sanguinária da Clitemnestra esquiliana". Já Grube (1941, pp. 302-303) havia sublinhado o egotismo e o obsidante desejo de vingança de Electra, alimentado mais pelo "ódio histórico" que nutre pela mãe do que por amor à memória do pai assassinado. Michelini (1987, p. 188) viria a mitigar, posteriormente, a radicalidade destas interpretações psicologistas, considerando pouco adequada a utilização de termos como "egoísmo" ou "egotismo", sem correspondência terminológica em grego, para caracterizar a personalidade de Electra, e escolhe, em sua substituição, o adjetivo "low", cuja tradução em língua portuguesa, neste contexto, não pode ser absolutamente literal. A intenção desta estudiosa era a de explicar o aviltamento, social e moral, exibido pela protagonista euripidiana, como um desígnio próprio da problemática da peça, em que o "baixo" nível social de Electra, "rebaixada" pelas humilhações decorrentes do assassinio de seu pai, se tornavam visíveis na sua aparência física (sórdida) e no seu (débil) estado psicológico-moral. Na opinião de Zeitlin (1978, p. 653), o temperamento de Electra deve entender-se dentro do contexto dramático criado por Eurípidides: a alienação do *oikos* paterno, a pobreza, a frustração sexual de um falso casamento e o não cumprimento da vingança da morte do pai criam uma situação intolerável para a protagonista euripidiana.

Reconfigurando com grande ousadia a antiga história de retaliação da última geração da malograda Casa de Atreu, em que um efeito realista (GOFF, 1999-2000; LLOYD, 2020; BARRET, 2020, p. 280-284) e um pendor psicologista⁴ conferiam um novo rumo ao teatro euripidiano, davam provas do gênio e da sensibilidade do dramaturgo que, na alma das personagens, descobriu as suas paixões, os seus desejos, os seus medos, em suma, toda a intensidade de *pathe* que as tornava irremediavelmente demasiado humanas.⁵

1. A orge como *pathos*

Segundo Aristóteles (em especial, na *Retórica*)⁶, a *orge* é entendida como um *pathos* que pode tornar-se num instrumento de justiça e, assim, passível de gerir e controlar as relações sociais entre os cidadãos da pólis.

Recordemos a seguinte passagem:

ἔστι δὲ τὰ **πάθη** δι' ὅσα μεταβάλλονται
λοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται **λύπη** καὶ **ἠδονή**,
ἠδονή, οἷον **ὄργη** ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ
τούτοις ἐναντία. (Arist. *Rh.* 2. 1378a, 19-21)⁷

⁴ Segundo a interpretação de Boas (2017, p.357), "what makes Euripides' characters realistic is their psychological depth and the sense that we get of their inwardness, of the turbulent shifts and extreme emotions taking place within the mind".

⁵ Cf. Brasete (2021, pp. 55-73). Iacov (2012, p. 121), seguindo a interpretação expressa por Michelini (1987, 225), afirma: "in Euripides the problem has been internalized – in other words it has been transferred from the outside world and the divine sphere to the human soul."

⁶ Afirma Visvardi (2015, p. 1): "Increasing interest in emotion in antiquity has turned to both Greek tragedy and Aristotle for the insights they provide into emotion in the classical period and beyond".

⁷ As passagens citadas do texto grego da *Retórica* correspondem à edição de Ross (1959).

As **emoções** são as causas que provocam a mudança de decisões nos seres humanos, que são acompanhadas de **dor** e **prazer**: tais são a **ira**, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias.

Ao definir *ὀργή*, o Estagirita escreve ainda:

Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης (30)
διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ,
[...](1378b) καὶ πάσῃ ὀργῇ ἔπεισθαί τινα ἡδονήν,
τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι. (Arist. *Rh.* 2. 1378a, 30-33)

Definamos então a **ira** como um desejo, acompanhado de **dor**, de uma vingança por causa de um desprezo manifestado contra nós devido à esperança de executar a vingança no futuro. além disso, a ira é sempre acompanhada de um certo prazer.

Antes de mais, deve notar-se que a palavra grega *ὀργή* é um termo genérico, utilizado por Aristóteles, para designar o primeiro dos *pathe* ('paixões'/emoções'), que descreve no Livro II da *Retórica*, que se apresenta como o mais antigo "tratado" analítico das emoções nas cultura e literatura gregas, que, apesar de não suporem uma correspondência categorial absoluta, viria a exercer uma influência relevante no pensamento ocidental.⁸

A primeira dificuldade prende-se com a tradução da palavra grega *pathos*, que não é consensual, se bem que em língua inglesa, o termo mais utilizado seja o de *emotion* (e.g.: STANFORD, 1983; KONSTAN, 2006) que, em português, equivale a 'emoção'.⁹

Já no que diz respeito ao substantivo "ira", correntemente utilizado para traduzir *orge*, o *Dicionário Houaiss*¹⁰ descreve-o como um "sentimento de ódio, de rancor, ger. dirigido a uma ou mais pessoas em razão de alguma ofensa, insulto etc., ou rancor generalizado em função de alguma situação injuriante". Nesse sentido, as opções tradutológicas de *orge* podem oscilar entre os substantivos 'ira', 'raiva', ou mesmo 'ódio', se bem que, como adverte Konstan (2006, p. 43 ss.), devem ser dignos de nota vários elementos na descrição aristotélica deste *pathos*: como qualquer outra emoção, a 'ira' emerge das e nas interações sociais¹¹, se bem que tenha uma base fisiológica (cf. Arist. *De anima*. 1.1.403a, l6-b2, 403a, 25); essa emoção de raiva implica, ou é redutível, a um desejo de vingança (provocado por uma desconsideração/discriminação – *krisis*); é geralmente acompanhada de

⁸ Como observa Konstan no Prefácio do seu importante estudo (2006, p. ix), "the emotions of the ancient Greeks were in some significant respects different from our own, and that recognizing these differences is important to our understanding of Greek literature and Greek culture generally. What is more, I argue that the Greeks' conception of the emotions has something to tell us about our own views, whether about the nature of particular emotions or the category of emotion itself".

⁹ Segundo Cope (1987, p. 113-118), *pathos* significava 'afeção', 'sentimento', 'paixão' ou 'emoção'. Cf. Grimaldi (1988, p. 14-15). Curiosamente, também Konstan oscila entre 'ira' e 'raiva' na tradução de *pathos*, como se pode depreender do confronto dos estudos de 2000 e 2006.

¹⁰ "1 intenso sentimento de ódio, de rancor, ger. dirigido a uma ou mais pessoas em razão de alguma ofensa, insulto etc., ou rancor generalizado em função de alguma situação injuriante; fúria, cólera, indignação; 2 Derivação: por metonímia. A manifestação desse sentimento" 3 Derivação: por extensão de sentido. Vingança, punição".

¹¹ Observa Konstan (2006, p. 39): "This disparity between Aristotle's list and more recent typologies of the emotions is not, I believe, a consequence merely of Aristotle's philosophical commitments or his focus on rhetoric. Rather, I would suggest, it derives from the classical view of *pathe* as arising primarily in and from social interactions, a perspective that only recently has begun to receive attention in modern theories of the emotions".

sofrimento, mas pode provocar prazer se houver esperança (*elpis*) de que a vingança seja executada. Seguindo ainda esta interpretação de Konstan, deve entender-se, na linha aristotélica, que a dor e o prazer não são emoções, mas, sim, 'sensações' (*aistheseis*), uma vez que envolvem um julgamento de intenções e, por isso, dependem de um código de valores éticos. Concluindo, pode dizer-se que *orge* é uma reação emocional a uma ofensa e a um ultraje (*hybris*) pessoal, o que leva o sujeito encolerizado a agir manifestando ódio ou hostilidade (*misein*). Mas como judiciosamente num outro estudo afirma Konstan (2000, p. 78), a propósito da descrição dos *pathe* no Livro II da *Retórica*,

Aristóteles não pretendia que essa fosse uma rigorosa ou exaustiva explicação da natureza dos *pathê*. Claramente, ela é destinada a servir ao seu presente propósito, que é o de instruir o orador em como manipular as emoções de sua audiência; daí a ênfase no efeito das emoções sobre o julgamento (*kriseis*), no sentido de um veredicto ou decisão.

O *theatron* compreendia o espaço dos espetadores que viam e ouviam a representação cénica de um *mythos*, no caso da tragédia, que, como já havia observado Stanford (1983) explorava as emoções que visava suscitar no auditório, mas igualmente as que eram manifestadas, verbal e visualmente, pelos *ethe* que, na *performance* dramática, *sentiam* e *julgavam*, também com uma finalidade persuasiva. Segundo o Estagirita, são os *pathe* que provocam no auditório um determinado estado de espírito (*Rh.*, 1356a, 14-19). Mas podemos considerar que, na tragédia, os *ethe* representavam também uma variedade de *pathe* que determinavam a intriga e podiam até conduzir a uma *peripeteia* emocional, capaz de intensificar a catástrofe, conforme acontece na *Electra* euripídica.

Por outro lado, como estamos a referir-nos ao teatro, será importante lembrar o comentário de Grimaldi à polissemia da palavra *pathos*, em Aristóteles, cuja significação pode incluir não só uma dimensão psicocognitiva¹² mas também uma dimensão corporal:

The emotions as we meet them in the *EN* are described primarily as psychic phenomena [...]. In the *De anima* we find that the emotions (403a 16-2-7) are also corporeal, inseparable from the body. Since the opening chapters of the *De an.* make it clear that A. is aware of the dual activity of body and soul, particularly in the emotions (403a ff.), there is no reason to think that this understanding is absent from the *Rhetoric*. (GRIMALDI, 1988, p. 14-15)

Numa cultura performativa como a ateniense (PEELING, 2005) e, nomeadamente, num género teatral como a tragédia, a interação entre *drama* e retórica¹³ realizava-se em termos de linguagem e de comunicação, mas não se consubstanciava apenas na utilização da *techne* persuasiva pelo *logos*, pois evidenciava-se igualmente nos *pathe* revelados, mesmo ao nível da própria corporalidade dos atores-oradores, que representavam emoções e pretendiam provocar um determinado efeito retórico-emocional. Asseverando a centralidade

¹² Na linha de interpretação cognitiva e neoestoica seguida por Nussbaum (1986).

¹³ Existe uma bibliografia muito extensa sobre esta questão, mas veja-se, por exemplo, o recente estudo de O'Sullivan (2020, p. 571-604), sobre a retórica em Eurípides. Sobre a "retórica no feminino", na *Electra*, de Eurípides, vd. Brasete (2010).

do “emocionalismo” na tragédia grega, Stanford (1983) inicia o primeiro capítulo da sua obra com várias interrogações, e uma delas incide, precisamente, sobre a pouca importância que a crítica concedera, até então, às emoções, neste gênero dramático. A sua interpretação é conjecturada nos seguintes termos:

Perhaps because emoticons are so subjective and so hard to define. Or perhaps because scholar prefer to discuss what goes on in the mind rather than what involves the heart. Or perhaps because the spectre of ‘affective fallacy’ warns them off (STANFORD, 1983, p. 1)

Posteriormente, um dos vários estudos de Konstan (2006)¹⁴ apresentou uma judiciosa análise cognitiva das emoções no antigo mundo grego, baseando-se na literatura e, nomeadamente, no gênero trágico, a partir da interpretação aristotélica de que os *pathe* são repostas naturais a ações, ou a situações que delas resultam (p.40), e que cumprem sempre uma função e uma finalidade. Assim, as emoções são entendidas como reações naturais e pessoais a acontecimentos importantes relacionados com o universo peculiar do sujeito e, no caso da *orge*, trata-se de uma resposta emocional de um sujeito encolerizado devido a uma ofensa ou ultraje pessoal que lhe incita um desejo de vingança. Cada um dos *pathe* são experimentados não como um estado interior, mas sobretudo como uma reação pública em que o eu social de cada agente/ator se encontra em jogo. A *orge* (‘ira’, ‘raiva’, ‘ódio’, já que a oscilação lexical tem caracterizado as línguas modernas, nem sempre evitando o risco de uma certa imprecisão) nunca é uma emoção íntima ou gratuita: ela é expressa e influencia a maneira como os seres humanos julgam ou agem (Ar. Rh. 377b 29-1378a, 6), condicionando, assim, o seu *ethos* nas avaliações e deliberações tomadas.

Também Visvardi (2020) entende que “we may view democratic Athens as a culture of passions” (p. 627) e que “all three major tragedians explore the ways in which emotions undermine or foster attachments to individuals, communities, and ideals.” (p. 628). Argumenta ainda esta estudiosa que “as emoções refletem preocupações éticas e políticas centrais na obra de Eurípides” (p. 631), se bem que a sua análise se reduza a um número diminuto de peças. Ober & Strauss (1990, p. 247) defendem a ideia de que a “Attic tragedy both displays and creates private temperament and social temper”, o que nos leva a pensar que isso se processa, também, por meio da representação e da construção da emoção.

Relembrando que a palavra *ὀργή* surge pela primeira vez em Hesíodo (*Erga*, 304) e, logo a seguir, no *Hino a Deméter* (203-4)¹⁵, Allen (2003, p. 29) observa que:

[...] the vast majority of orators and tragic characters do cite anger as their motivation for undertaking to punish. But if anger was to be channeled into a legitimate act of punishment, it had to be used correctly. In tragedy, we can find an ethics of anger and of anger-based punishment that required those who

¹⁴ De referir que este classicista se dedicou à análise das emoções em vários estudos, dos quais se destacam Konstan (2006), Konstan (2000) e Konstan (1999).

¹⁵ Vd. Allen (2003, p. 78-79).

wished to act on their anger to do so openly and straightforwardly and not by means of guile or cool calculation.

De facto, tal como Medeia, também Electra (Eur. *El.* 9, 830) é um exemplo dessa ética da *orge*, revelando-se incapaz de controlar, no seu *thymos*¹⁶, o ódio que sente pelos assassinos do seu pai e, por isso, utiliza, conscientemente, o dolo para a concretização de uma vingança retaliatória. Além disso, os sentimentos expressos pela protagonista euripidiana, bem como as suas ações, enquadram-se também no que Aristóteles descreve como *misos* ('ódio'):

ὀργή μὲν οὖν ἐστὶν ἐκ τῶν πρὸς αὐτόν, **ἐχθρα** δὲ καὶ ἄνευ τοῦ πρὸς αὐτόν: ἂν γὰρ ὑπολαμβάνωμεν εἶναι τοιόνδε, **μισοῦμεν**. καὶ ἡ μὲν **ὀργή** αἰεὶ περὶ τὰ καθ' ἕκαστα, οἷον Καλλία ἢ Σωκράτει, τὸ δὲ **μῖσος** καὶ πρὸς τὰ γένη: τὸν γὰρ κλέπτην **μισεῖ** καὶ τὸν συκοφάντην ἅπας. καὶ τὸ μὲν ἰατὸν χρόνῳ, τὸ δ' ἀνίατον. καὶ τὸ μὲν λύπης ἔφεις, τὸ δὲ κακοῦ: αἰσθεσθαὶ γὰρ βούλεται ὁ ὀργιζόμενος, τῷ δ' οὐδὲν διαφέρει. (Ar. *Rh.* 1382a 2-6)

[...]ὁ μὲν γὰρ **ὀργιζόμενος** λυπεῖται, ὁ δὲ **μισῶν** οὐ. καὶ ὁ μὲν πολλῶν ἂν γενομένων ἐλεήσειεν, ὁ δ' οὐδενός: ὁ μὲν γὰρ ἀντιπαθεῖν βούλεται ὃ ὀργίζεται, ὁ δὲ μὴ εἶναι. (Ar. *Rh.* 1382a, 11-12)

Além disso, a **ira** surge de ofensas contra a própria pessoa, mas a **inimizade** pode surgir mesmo sem isso; podemos **odiar** uma pessoa se supusermos que ele tem tal ou tal carácter. A **ira** tem sempre um indivíduo como objeto – por exemplo, Cálías ou Sócrates – mas o **ódio** também é dirigido contra uma classe de pessoas: todos **odiamos** um ladrão e um delator. Além disso, o tempo pode curar a ira; mas não o ódio. O objetivo da primeira é causar dor ao seu objeto, o do segundo é fazer mal; o homem irado quer que as suas vítimas sintam o mal causado; o que odeia não se importa com isso.

[...] Aquele que está **irado** sente pena, mas o que **odeia**, nunca. Muito pode acontecer para que o homem irado tenha pena daqueles que o ofendem; mas não para o que odeia.

Konstan (2016, p. 28) entende que o tratamento aristotélico das emoções é de grande importância, não para ser interpretado segundo um critério de verdade, mas porque "[his] approach ... better describes what the emotions meant in the social life of the classical city state', which provides the 'narrative context' for his account".

Na opinião de Nussbaum (2016, p.6), no concernente à emoção de raiva, devem, no entanto, considerar-se

"[...] três lugares-comuns [...], tendo em conta quer a literatura filosófica, como a vida quotidiana: 1. a raiva é necessária (quando se é injustiçado), como forma de proteção da dignidade e do autorrespeito; 2. A raiva contra o malfeitor é essencial para que ele leve a sério as suas ações; 3. A raiva é uma parte essencial do combate à injustiça."

Se bem que uma análise das emoções, quer no que diz respeito ao pensamento aristotélico, quer na atualidade, suscite controvérsias e envolva dificuldades de vária ordem,¹⁷ até porque não pode estabelecer-se uma completa correspondência conceptual entre os termos gregos e os das línguas modernas, a

¹⁶ Cf. ALLEN, 2003, p. 79 e n. 11.

¹⁷ Cf. Konstan (2006, p.3-40).

verdade é que, na *Electra* euripídiana, os *pathe* ('emoções') que o drama representava por meio dos *ethe*, em particular a *orge* e o *misos*, ampliavam, na ficção dramática, os sentimentos de raiva e de ódio de uma filha amargurada por um desejo obsessivo de retaliação dos assassinos do pai.

2. Sobre a expressão de ódio na *Electra*

A única ocorrência do substantivo *ὄργη* (*orge*), na *Electra* euripídiana, encontra-se, curiosamente numa fala de Clitemnestra, na conclusão do *agon logon* entre mãe e filha, que separa o tiranicídio do matricídio:

Κλ. ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἤλασ' εἰς ὄργην πόσει. (1106| 1110)

Ai, que plano tão infeliz! (1106) Levei longe demais a minha raiva contra o meu marido. (1110)¹⁸

Depois de *Electra* culpabilizar a mãe,¹⁹ não só pelo assassinio premeditado de seu pai, mas também pela violação de princípios ético-morais elementares como a fidelidade e o amor maternal, estas palavras de Clitemnestra certificam que ela se deixou dominar pela raiva sentida contra Agamémnon na premeditação e concretização do homicídio e, por isso, no v. 1105, ela confessa: "[...] não estou muito contente com as minhas atitudes" (1105)²⁰. É evidente a importância que estas declarações de arrependimento, poder-se-á dizer, detêm na passagem em apreço (e na intriga da peça), já que a seguir ocorrerá a cena do matricídio.

Depois desta última aparição de Clitemnestra em cena, o Coro entoia o último estásimo da peça (1147-1164), festejando antecipadamente a justiça dessa "reviravolta do destino", como a punição merecida e esperada de Clitemnestra pela morte do marido, no passado, e, no presente, por viver uma união ilegítima com o usurpador do trono, Egisto. De certo modo, Clitemnestra, ao invocar a *lex talionis* (1039 ss.) como justificação para o seu adultério, valida o argumento de *Electra* que ocorre no *agon*²¹ entre mãe e filha:

φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ
καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι. (1095)
εἰ γὰρ δίκαι' ἐκέῖνα, καὶ τὰδ' ἔνδिका

se a Justiça manda punir um assassínio com outro assassínio, eu e o meu irmão Orestes vingaremos em ti a morte do nosso pai. Pois se esta morte foi justa, a outra sê-lo-á igualmente. (1094-6)

¹⁸ As traduções apresentadas da *Electra* euripídiana são da minha autoria (Cf. BRASETE, 2018).

¹⁹ Na opinião de Thury (1985), são motivações estritamente humanas que regem o comportamento de Clitemnestra nesta peça, por isso, ela mostra-se arrependida de certas ações (1109-10), preocupa-se com o estado de saúde da filha (1107-8) e está mesmo disposta a perdôá-la (1105). Mas em confronto estão valores incompatíveis e, por isso, a reconciliação entre mãe e filha nunca será possível.

²⁰ Na opinião de Donzelli (1978, 178) Clitemnestra matou o seu marido por razões pessoais. Nesta peça de Eurípides, a caracterização da rainha viril esquiliana surge como uma mulher mais humanizada, parecendo até ser uma mãe complacente ou resignada às acusações impiedosas da filha. Cf. Braset (2017). Para uma interpretação deste *agon*, veja-se, especialmente, Lloyd (1992, p. 55-50) e Boas (2017, cap. VI).

²¹ Para uma interpretação deste *agon*, veja-se, especialmente, Lloyd (1992, p. 55-50) e Boas (2017, cap. VI).

Este argumento de Electra, que constitui o clímax deste *agon*, de tipo causativo, pode considerar-se, seguindo a interpretação de Konstan (2000, p. 78), como uma “avaliação” da personagem em relação à cumplicidade da mãe no homicídio do seu pai, tendo como consequência o julgamento expresso sobre a legitimidade de uma vingança retaliatória. A hostilidade de Electra nascera de um sentimento de ressentimento que se fora agravando por motivos pessoais e sociais, nomeadamente a sua alienação do palácio paterno²², o aviltamento do seu estatuto social e o casamento indigno para a filha de um rei. A preocupação de Electra com as condições materiais da sua existência é uma indicação do estado das suas emoções, como defende, por exemplo, Barlow (1971, p. 53-55). O desejo de vingar-se da mãe parece ser, nesta parte final da peça, um sentimento mais forte do que o de honrar a memória do pai, morto pela mão de Egisto.²³ Valerá a pena recordar as palavras de Aristóteles, na *Retórica*,²⁴

[...]καὶ πάσῃ ὀργῇ ἔπεισθαί τινα ἡδονήν,
τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι·(1378b)

[...] além disso, a ira é sempre acompanhada de um certo prazer devido à esperança de executar a vingança no futuro.

Essa esperança de cumprimento da vingança resulta do facto de que Electra considera que foi desrespeitada e ultrajada, daí a sua hostilidade para com os culpados pelo homicídio do pai, responsáveis também pelo sofrimento em que vive.

Na plangente monódia inicial (112-66), que a protagonista entoava ao estilo de um *goos* ritual (125,141), Electra exterioriza a dor incessante que lhe trespassa a alma e martiriza o corpo, porque, até então, ninguém de entre os vivos poderia responder ao seu grito de vingança:

ἰὼ μοί μοι.
ἐγενόμαν Ἀγαμέμνωνος (115)
καὶ μ’ ἔτικτε Κλυταιμῆστρα
στυγνὰ Τυνδάρεω κόρα,
κικλήσκουσι δὲ μ’ ἄθλιαν
Ἥλέκτραν πολίῃται.
φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων (120)
καὶ στυγεράς ζόας.
ὦ πάτερ, σὺ δ’ ἐν Αἴδα
κεῖσαι σᾶς ἀλόχου σφαγαῖ

Ai de mim, ai de mim!
O meu pai era Agamémnon e a minha mãe é Clitemnestra,

²² Esta alineação era não só física como também social, e detinha na peça um sentido dramático-teatral crucial. Recorde-se que a *skenographia* originária da *Electra* euripídica compreendia a habitual *skene*, cuja fachada representava um humilde casebre, situado algures na planície da Argólia, além de uma estátua de Apolo, erigida num dos lados (221). Sobre o cenário da peça, vd. Luschig (1992, p. 7ss.), Cropp (1988, p. xli-xlii e 98), Goff (1999-2000, p. 103-105), Iakov (2011, p. 122-123) e Boas (2017, p. 60-79)

²³ Com base nos versos 241 e 687, Brandão (1978, p. 26), entende que “Eurípides acentua mais ainda a sede de vingança que move a heroína, de uma forma até chocante, raiando a loucura.

²⁴ Sobre o modo como a *orge* pode desencadear um desejo de vingança e provocar no sujeito uma sensação de *hedone*, veja-se Konstan (2006, p. 42 ss).

a odiosa filha de Tíndaro. Infeliz Electra,
é assim que me chamam os habitantes da cidade.
Ah! Ah! Trabalhos penosos, que vida odiosa!
Ó meu pai, tu que jazes morto no Hades,
por obra da tua esposa e de Egisto – teus assassinos –, Agamémnon! (Eur.*El.*
114-122)

O sentimento de ódio é aqui expresso pelas formas adjetivas *στυγνὰ* (117) e *στυγεράς* (121): na primeira ocorrência, refere-se à reputação e ao caráter da Tindárea; na segunda, à situação social e pessoal de Electra, que se considera uma vítima sujeita a uma vida penosa e indigna depois do assassinio do pai. Ela atribuiu a culpa, primeiro à mãe, porque ela terá planeado, juntamente com Egisto²⁵ (o executor físico), esse ato sangrento e impiedoso.

Como observou Lloyd (1986, pp. 1-19) os insistentes queixumes (*κατακλαίουσα*: 113 e 128) de Electra, no canto a solo que entoa no Prólogo, devem entender-se, no entanto, no quadro tradicional da "lamentação" grega, em que a livre expressão verbal da dor é acompanhada, por vezes, de demonstração física (145-150). E esse é um aspeto a ter em consideração, se atendermos a importância que a "teatralização"²⁶ e a "corporeidade",²⁷ detêm nesta peça em particular. A nova imagem da filha de Agamémnon, uma mulher mais velha, casada com um homem humilde (o *Autorgos*) com a cabeça rapada (um sinal de pobreza e de luto, simultaneamente), envergando vestes humildes e a executar tarefas modestas (a de ir buscar água ao rio²⁸ e a de preparar as refeições), desajustadas à sua *eugeneia*, é destacada numa cena de quotidiano doméstico, conferindo uma estranha dimensão naturalista ao mito tradicional. Na peça de Eurípidés, a protagonista corporiza as emoções que reflete na sua linguagem²⁹: a sua dor (*lype*) é representada, não só no discurso, mas também, em termos metafóricos, na sua aparência física e nos comportamentos que lhe estão associados. É como se o aspeto físico e as ações da personagem trágica encarnassem, por metonímia, as emoções e as sensações expressas na linguagem, representando-as na *mimesis* dramática, como categorias simultaneamente linguísticas e culturais.

O *pathos* trágico da Electra eurípidiana evidencia-se, assim, não só na sua linguagem, mas também no seu próprio corpo, que se torna, desde o Prólogo (1-166), um ponto focal do drama, enquanto microcosmo de um sofrimento injusto, motivado por ações concretas: o homicídio indigno do seu glorioso pai e o aviltante desprezo pelo seu túmulo; a *hybris* de Egisto, o tirano que a banuiu do palácio e

²⁵ Depois de ser informada que o assassino de Agamémnon jaz aos pés do "vitorioso" Orestes, Electra, incrédula, interrogará o Mensageiro, usando também a forma adjetiva *στυγνός*: "Que dizes? Morreu o odioso assassino de meu pai?" (τί φής; τέθνηκε πατρός ἐμοῦ στυγνός φονεύς; 760).

²⁶ Cf. Barrett (2020, p. 284 ss).

²⁷ Cf. o estudo de Segal (1985), no qual afirma: "And the bases of these emotions are more often than not corporeal than intellectual. Indeed, the sense of the body is one of the most powerful ways in which these tragic poets bring home to us the actuality of the suffering that is the subject of their plays. We must recall too that in drama the issues are quite literally embodied in the physical presence of solid, corporeal figures moving before us in three dimensions in the orchestra of the body." (p. 12). Cf. Worman (2021, p. 67-75).

²⁸ Cf. Eur. *El.* 108-109. Hammond (1984, p. 381) considera esta cena uma "paródia deliberada" do famoso quadro das *Coéforas*, e a vasilha para a água é interpretada por Luschnig (1992, p.11) como um "sinal do afastamento de Electra quer em relação ao futuro arruinado (como esposa de um Micénico nobre), quer ao passado perdido (no palácio paterno)".

²⁹ Ver o estudo de Boas (2017, especialmente p. 80-164).

usurpou o trono de Argos, dando-a como esposa a um homem com um estatuto social inferior – o *Autorgos*; o comportamento ignominioso e a falta de afeto da sua mãe, Clitemnestra; o exílio de Orestes, quando criança, e de Egisto ter depois prometido recompensar quem o matasse; a não execução da vingança retaliatória que tanto desejava. Também bem manifesto desde o início da peça, se encontrava o sentimento de revolta da protagonista contra uma existência indigna da sua *eugeneia*, que se “vê” e mostra como uma vítima alienada do seu *oikos* a quem foram injustamente retirados todos os privilégios da sua linhagem. Ao longo dos anos, ela fora nutrido um ódio profundo por aqueles que considerava os seus maiores inimigos (*echthrois*): a mãe (Clitemnestra) e o tirano Egisto, que fora, fisicamente, o homicida do seu pai, se bem que com a conivência da amante.

Na primeira parte da peça³⁰, as passagens mais significativas de expressão da dor da protagonista são: a monódia (112-160); o diálogo lírico com o Coro, que constituiu o Párodo (167-212); o diálogo iâmbico com Orestes (220-296); e a *rhexis* (300-338) em que se atinge o clímax do pesar de Electra ao referir o sacrílego ultraje infligido ao túmulo de Agamémnon.

Na 2.ª parte do Episódio III, ocorre a morte de Egisto, fora de cena e reportada, como é usual em Eurípidés, pela figura anónima do Mensageiro³¹. A morte do assassino-tirano é sentida como um ato do mais elevado heroísmo, por se tratar de um ato de retaliação que cumpria a primeira fase da vingança da morte de Agamémnon. A punição infligida a Egisto, por mais perversa e sanguinária que tivesse sido, não é questionada nem pelo Coro³² nem pelos servos, e o ódio que Electra sentia por ele agora referido pela forma verbal *στυγεῖς* (887):

ΑΓ. ἔρχεται δὲ σοὶ (855)
κάρα ἰπιδείξων, οὐχὶ Γοργόνας φέρων
ἀλλ' ὄν στυγεῖς Αἰγισθόν. αἷμα δ' αἵματος
πικρὸς δανεισμὸς ἦλθε τῷ θανόντι νῦν.

Mens. E agora ele vem
não para te mostrar a cabeça da Górgona,
mas para trazer o cadáver daquele que tu odeias – Egisto. Sangue por
sangue, assim se pagou ao morto a cruel dívida. (Eur. *El.* 855-888)

Depois de aceitar o convite do coro para se juntar à dança comemorativa (860-92) da vitória de Orestes, e quando se defronta com o cadáver de Egisto, que jazia no *ekkyklema*, Electra não resiste ao impulso de verbalizar o ódio obsessivo que, durante tanto tempo alimentara pelo homicida do seu pai (907-956). Nem mesmo o receio de ser mal interpretada pela opinião pública: ultrajar os mortos é algo que se pode tornar objeto de censura pública/*phthonos*: (902) a

³⁰ Segundo Lembke e Reckford (1994, p. 7), o prólogo introduz a primeira parte da peça (1-447) ao remodelar o tradicional background mítico da história. O momento do reconhecimento dos dois irmãos e o primeiro ato de vingança (morte de Egisto) compõem a segunda parte (448-903), marcada pela alegria e pela esperança, ao contrário da última secção da peça (904-1276), onde ao brilho da vitória sucede o irremediável arrependimento pelo mais abominável dos atos que os filhos podiam cometer: o assassinio da própria mãe.

³¹ Jong (1991, p. 121 e 123 ss.) atribui a esta narrativa do Mensageiro uma “função conclusiva”, pois é um relato detalhado do efeito de uma intriga (*mechanema*) anteriormente planeada (cf. vv. 598-639).

³² São estas as palavras do Corifeu, após a *rhexis* de Electra : Χο. ἔπραξε δεινὰ, δεινὰ δ' ἀντέδωκέ σοι /καὶ τῷδ' ἔχει γὰρ ἡ Δίκη μέγα σθένος. (957-958): Ele fez coisas terríveis, assim terrível é o castigo que lhe acabais de infligir. / A Justiça tem um grande valor.

impede de proferir um violento e insólito discurso exprobratório, uma forma deturpada do elogio ao morto, que num estilo paródico subvertia as condições de brutalidade e de traição do assassinio de Agamémnon. Mas a acusação principal da filha de Agamémnon centra-se no no “casamento sacrílego” (925) com Clitemnestra.

Posteriormente, no *agon logon* entre mãe e filha (998-1096), será a própria mãe que declara:

Κλ. [...] καίτοι δόξ' ὅταν λάβῃ κακὴ
γυναικα, γλώσση πικρότης ἔνεστί τις·
ὡς μὲν παρ' ἡμῖν, οὐ κακῶς· τὸ πρᾶγμα δὲ (1015)
μαθόντας, ἦν μὲν ἀξίως μισεῖν ἔχη,
στυγεῖν δίκαιον· εἰ δὲ μή, τί δεῖ στυγεῖν;

Cl. Quando uma mulher tem má reputação,
um certo gosto amargo se instala na sua língua.
Mas isto não se aplica ao meu caso. É preciso
compreender os factos e, se houver razão para os odiar
é justo odiá-los; senão, para quê odiar?

Recorde-se que já na célebre cena de anagnórise, o velho aio de Agamémnon utilizara a forma verbal *μισεῖται*, referindo-se à conduta de Clitemnestra:

Ορ. ξυνῆχ' ὕποπτος οὔσα γινώσκει πόλει.
Πρ. τοιαῦτα· μισεῖται γὰρ ἀνόσιος γυνή (Eur. *El.* 644-645)

Or. Estou a compreender; ela sabe que é olhada com
aversão pela cidade.
Ve. Sim, é isso. Uma esposa ímpia é odiada.

O sentimento de ódio não se circunscreve a Electra, porque adquire uma dimensão pública já que em causa está a sua reputação na pólis. E, ao longo da peça, nunca é questionada a culpa da maritida nem mitigado o seu comportamento adúltero. Será, portanto, num cenário surpreendentemente inovador que o jovem Orestes irá cumprir a tradição (respeitando o oráculo apolíneo, conforme a tradição impunha) e assumir o papel que lhe estava destinado, nesta antiga história de vingança, de culpa e expiação.

Ele revela-se astuto, enérgico e impetuoso, mas o seu comportamento não se regula pelos modelos heroicos convencionais. Falta-lhe a convicção e o ímpeto religioso dos seus congéneres trágicos, mas só relativamente ao matricídio, uma vez que a morte de Egisto não lhe suscita quaisquer problemas ético-morais. Mas a ideia de matar a própria mãe apavora-o:

Ηλ. εἶέν· κομίζεῖν τοῦδε σώμ' ἔσω χρεῶν
Ai! Como vou matar aquela que me criou e me deu à luz? (969)

Não compreendendo a vacilação do seu irmão, Electra intervém com uma incitação decisiva, funcionalmente semelhante à que Pílates havia protagonizado

nas *Coéforas*, mas, nesta peça, impulsionada pelo ódio e pelo desejo obsessivo de vingança:

Ηλ. οὐ μὴ κακισθεὶς εἰς ἀνανδρίαν πεσῆι,
ἀλλ' εἴ τὸν αὐτὸν τῆιδ' ὑποστήσων δόλον
ᾧ καὶ πόσιν καθείλεν †Αἰγίσθον κτανῶν† (982-984)

Não deixes esmorecer, cobardemente, a tua coragem.
Trata da armadilha para a tua mãe, a mesma que
ela armou ao teu pai, †morto por Egisto†.

No desenlace da ação, o Coro considera justa a morte de Clitemnestra, mas não é capaz de compreender e aceitar o ato em si, isto é, o de um filho conseguir “suportar a visão da morte e da agonia” (1217) da própria mãe. Numa análise estritamente humana do matricídio, o Coro atribui a Electra a maior responsabilidade no crime, já que foi ela quem guiou a mão e a vontade de Orestes. Assim, a filha de Agamémnon repetira, de certo modo, no matricídio, o mesmo papel que a sua mãe detivera na morte do marido.

Mas Electra toma consciência do ato humano aberrante cometido e do qual, *a posteriori*, se arrepende, expressando um sentimento de culpa pungente.

Ορ. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς(1221)
φασγάνῳ κατηρξάμαν
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
Ηλ. ἐγὼ δέ <γ'> ἐπεκέλευσά σοι
ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἄμα. (1225)
δεινότατον παθέων ἔρεξα. (Eur. El.1221-6)

Or. Ora, eu tapando com o manto os meus olhos,
comecei o sacrifício, enterrando
a espada no pescoço da minha mãe.
El. E eu encorajei-te
e, juntamente contigo, segurei a espada.
Eu cometi o mais horrível dos crimes.

A execução do matricídio gera nos dois irmãos pesarosos remorsos e converte-se num problema ético-moral insolúvel. Da vingança retaliatória não resulta uma sensação de prazer, mas sim de dor, de arrependimento. Se a dupla vingança trouxera o justo castigo aos assassinos de Agamémnon (Egisto e Clitemnestra) e a libertação dos filhos exilados, a verdade é que, por outro lado, desiludiu ambos os vingadores, e especialmente Electra, já que era ela quem desejava com maior ansiedade a retaliação da morte do pai.

Conclusão

A *Electra* euripidiana constitui um testemunho da importância dos *pathe* na tragédia ática, especialmente no tocante ao sentimento de ódio, como se procurou demonstrar neste breve estudo. Seguindo a interpretação aristotélica, as emoções humanas como a *orge* e o *misos* podiam gerar no indivíduo sensações de *hedone*

ou *lype*, quando em causa estavam reações a um ultraje (*hybris*) pessoal ou uma desconsideração/discriminação (*krisis*), que originava um desejo de vingança. Se bem que os atos de retaliação, no episódio mítico da última geração dos Atridas, aparecessem sancionados pelo oráculo de Apolo, esta peça de Eurípides dá provas de que se conjugou, de uma forma equilibrada e judiciosa, a originalidade e o pendor reflexivo do poeta teatral que reinterpretou o mito, em sintonia com as inquietações ético-religiosas do seu tempo sobre os princípios que sancionavam uma justiça retributiva.

A exploração temática das emoções na intriga dramática refletia, por um lado, as mudanças que se operavam no sistema de valores ético-culturais dos finais do século VI a.C., em que Atenas imergia num período de crise e de decadência, como sublinharam Burnett (1998, p. 226-7) e Iakov (2012: 121), mas também devido a um novo modo dramático de pensar e de problematizar esse paradigma arquetípico de vingança numa perspectiva mais realista e, por conseguinte, mais focalizada na conduta humana. Essa tendência para uma quase-dessacralização da tragédia não coartou, todavia, o alcance trágico do drama. Em *Electra*, os crimes retaliatórios aparecem como que sobredeterminados, porque ao imperativo apolíneo associara-se o rancor desmedido de uma filha inconformada com o seu destino. Electra encarna o papel de uma protagonista determinada a expressar a sua dor exacerbada e o ódio que sente pelos assassinos do seu pai até ao momento em que se executa o matricídio. À reivindicação de justiça subjaziam motivos pessoais que, no entanto, emergiam das interações sociais entre os indivíduos e não do estado psicológico do “eu” isolado. A representação das emoções por meio dos caracteres trágicos (*ethe*) relacionava-se com sistemas de crenças e ideias bem como padrões de comunicação que definiam, questionavam e redefiniam as normas culturais em diferentes períodos. É o caso da Electra euripidiana, uma peça que representa uma emoção antiga que remontava à *Ilíada*, se bem que no texto homérico nunca ocorra o termo *orge*, mas perspectivada à luz dos tempos coevos da representação teatral. Do ponto de vista da estrutura dramática, a sua importância é igualmente inegável, atendendo ao modo como interfere na caracterização da protagonista e como, depois de executado o matricídio, provoca uma espécie de peripécia emocional na peça, já que Electra manifesta o seu arrependimento por ter desejado e por ter “cometido” aquele que, então, apelida “o mais horrível dos crimes” (1226). Porque a tragédia não era o mito, mas a obra do poeta, e o teatro não era puro artifício, criado à margem da atmosfera cultural da época e da sociedade a que se dirigia, o drama euripidiano testemunhava como as histórias de vida das figuras lendárias podiam revestir, simbolicamente, inquietações sempre atuais, sempre vivificantes, apesar de elevadas acima da realidade contemporânea, na demanda de um significado intemporal.

BRASETE, M. F. On the expression of hate in Euripides' *Electra*: a critical reading. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 137-154, 2022.

Referências

1. Edições, comentários, traduções e dicionários

ARISTOTLE. *Ars Rhetorica*. W. D. Ross (Ed.). Oxford: Clarendon Press. 1959.

ARISTOTLE. *Rhetoric*. Transl. by W. Rhys Roberts. In: ARISTOTLE. *The Complete Works of Aristotle*. The revised Oxford Translation. J. Barnes (Ed.). Princeton: Princeton University Press, v. 2. 2004, p. 1995.

BRASETE, M.F. *Electra*. In M. de F. Silva, (Ed.). *Eurípides III*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, p. 201-273.

CROPP, M. (Ed.) *Euripides: Electra* (with Translation and Commentary), Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1988.

DIGGLE, J. *Euripidis Fabulae*. Oxonii, Tomus II, 1981.

DENNISTON, J. D. (Ed.)., *Euripides: Electra*. Oxford, Oxford University Press, 1939.

DONZELLI, G. B. *Euripides: Electra*. Stuttgart & Leipzig: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1995.

GRIMALDI, SJ, W. M. A. *Aristotle, Rhetoric II: a commentary*. New York: Fordham University Press, 1988.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e debates, 2003.

ROISMAN, H. M.; LUSCHNIG C. A. E. (Ed.). *Euripides' Electra: a commentary*. Norman: University of Oklahoma Press, 2011.

2. Estudos

ALLEN, D. S. Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of ὀργή in Athens. In: Braund, S. and Most, G. W. *Ancient Anger*. Perspectives from Homer to Galen. Cambridge: Cambridge U.P, 2003, p.76-98,.

BARLOW, S. A. *The imagery of Euripides: A study in the dramatic use of pictorial language*. London: Methuen, 1971.

BARRETT, J. *Electra*. In: MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*. Vol. 2, Chap. 13, 2020, p. 278-298.

BOAS, E. Van E. *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford U.P., 2017.

BRASETE, M. F. A figura de Clitemnestra em Eurípides (*Electra* e *Ifigénia em Áulide*). In: DE MARTINO, Francesco et al. (Ed.). *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*. Bari: Levanti Editor, 2017, p. 67-84.

BRASETE, M. F. Retórica no feminino: a *Electra* de Eurípides. In: PEREIRA, B. F.; VÁRZEAS, M. (Ed.). *Retórica e Teatro. A palavra em acção*. Porto: U.Porto Editorial, 2010. p. 75-94.

BURKERT, W. Ein Datum für Euripides' *Elektra*: Dionysia, 420 v. Chr., *Museum Helveticum*, vol. 47, p. 65-69, 1990.

BURNETT, A. P. *Revenge in Attic and later Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1998.

CONACHER, D. J. *Euripidean Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

COPE, E. M. *An introduction to Aristotle's Rhetoric*. Londres: MacMillan, 1867.

GOFF, B. Try to make it real compared to what? Euripides' *Electra* and the play of genres. *ICS*, vol. 24-25, p. 93-105, 1999-2000.

DONZELLI, G. B. Studio sull'Elettra di Euripide. Catania: Università di Catania, 1978.

GRUBE, G. M. A., *The Drama of Euripides*, London: Methuen, 1941.

HAMMOND, N. G. L. Spectacle and Parody in Euripides' *Electra*. *GRBS*, nº. 25, p. 373-387, 1984.

IAKOV, D. Fragmenting the self: society and psychology in Euripides' *Electra* and *Ion*. In: MARKANTONATOS, A.; ZIMMERMANN, B. (ed.). *Crisis on Stage: Tragedy and comedy in late fifth-century Athens*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011, p. 121-138.

JONG, I. J. F. de. Three Off-Stage Characters in Euripides, *Mnemosyne* 43, p. 1-21, 1990. (= In: MOSSMAN, J.; JONG, I.J.F. de (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford Readings in Classical Studies, 2003, cap. 17.)

LUSCHNIG, C. *The Gorgon's Severed Head: Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*. Leiden: Brill, 1995.

MOREAU, A. Naissance d'Electre. *Pallas*, vol. 21, p. 63-82, 1984.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Trad. e Pref. de José Manuel Coutinho e Castro. 2 vol. Coimbra: Arménio Amado, 1972.

KONSTAN, D. *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

KONSTAN, D. A raiva e as emoções em Aristóteles: As estratégias do *status*. *Letras Classicas* 4.4, p. 77-90, 2000.

KONSTAN, D. The Tragic Emotions. In: L.R. Gamez (Ed.). *Tragedy's Insights: Identity, Polity, Theodicy*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1999. (= KONSTAN, D. The Tragic Emotions. *Comparative Drama*. nº 33, p. 1-21, 1999.).

KONSTAN, D. A raiva e as emoções em Aristóteles: as estratégias do *status*. *Letras Clássicas*, n. 4, p. 77-90, 2000.

LEMBKE, J.; RECKFORD, K. J. *Euripides. Electra*. New York; Oxford: Oxford, 1994.

LLOYD, M. A. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

MICHELINI, A.N. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

NUSSBAUM, M. C. *Anger and Forgiveness. Resentment, Generosity, Justice*. Oxford: Oxford, 2016.

NUSSBAUM, M. C. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

O'SULLIVAN, P. *Rhetoric in Euripides*. In: MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*. Vol. 2, Chap. 26, p. 571-604, 2020.

OBBER, J.; STRAUSS, B. Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy. In: WINKLER, J.J.; ZEITLIN, F.I. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton, 237-270, 1990.

PELLING, C. Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture. In: GREGORY, J. A. *Companion to Greek tragedy*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd., p.83-102, 2005.

POHLENZ, M. *La Tragedia Greca*. Trad. di Maria Bellincioni. Brescia: Paideia, 2 Vols, 1978.

ROISMAN, H.M. *Electra*. In: L. K. MCCLURE (Ed.). *A Companion to Euripides*. Malden, MA: Wiley Blackwell, Chap. 12, p. 166-181, 2017.

SEGAL, C. P. Tragedy, corporeality, and the texture of language: matricide in the three Electra plays. *CW*, 79, p. 7-23, 1985.

STANFORD, W.B, *Greek Tragedy and the Emotions*. London; Boston; Melbourne; Henley: Routledge & Kegan Paul, 2015.

TORRANCE, I. In the footprints of Aeschylus: recognition, allusion, and metapoetics in Euripides. *AJPh*, Philadelphia, nº 132, p. 177-204, 2011.

THURY, E. M. Euripides' *Electra*: an analysis through character development. *RhM*, Colônia, nº 128, p. 5-22, 1985.

VIVASDI, E. *Emotion in action: Thucydides and the tragic chorus*. 2015.

WORMAN, N. *Tragic Bodies*. Edges of the human in Greek drama. London; New York; Oxford; Vew Delphy; Sydney: Bloomsbury Publishing Plc., 2021.

ZEITLIN, F. A study in form: recognition scenes in the three Electra plays. *Lexis*, Lion, nº 30, p. 361-78, 2012.

ZEITLIN, F.I. The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*. *TAPA*, New York, v. 101, p. 645-69, 1970 (= J. Mossman (Ed.). *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*: Oxford, cap.12, 2003.